En las primeras décadas del siglo XX se consolidó el espectáculo flamenco en los teatros españoles. Atrás quedaría una larga historia de esfuerzos, fracasos e ingenios que dejaría como resultado múltiples propuestas. Los ballets de aires españoles, que se diseñaban en los principales teatros parisinos, junto con algunas propuestas escénicas europeas de principios del siglo XX, se incorporarían a la naturaleza de unos bailes que, desde el siglo XVIII, buscaban un espectáculo propio.

La modernización del espectáculo flamenco

Una pequeña historia de su gran construcción

ROCÍO PLAZA ORELLANA
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE SEVILLA

Una tarde de marzo de 1862, Gustavo Adolfo Bécquer decidió acercarse hasta el teatro madrileño de la Plazuela del Rey para contemplar a Manuela Perea, y disfrutar de "un recuerdo de mejores días, un soplo de brisa perfumada de nuestro país, un eco de las ideas y las costumbres de nuestra provincia". Desde hacía algunos años, Manuela aparecía ocasionalmente en la prensa nacional, informándose a sus lectores de sus éxitos en Londres. De aquella experiencia, nos dejaría una crónica en *El Contemporáneo* del 30 de marzo de 1862, en la que Bécquer recogió su indignación al encontrarse en un espectáculo con una escenografía muy pobre, que aprovechaba la colección de telares habitual del teatro, sin ningún motivo que personalizara a Sevilla, el lugar de ambientación de la historia.

¿Cómo se llegó a estos espectáculos de bailes en la segunda mitad del siglo XIX que parecían no agradar a quienes, educados en su cultura, sin embargo sí gustaban de sus pasos?

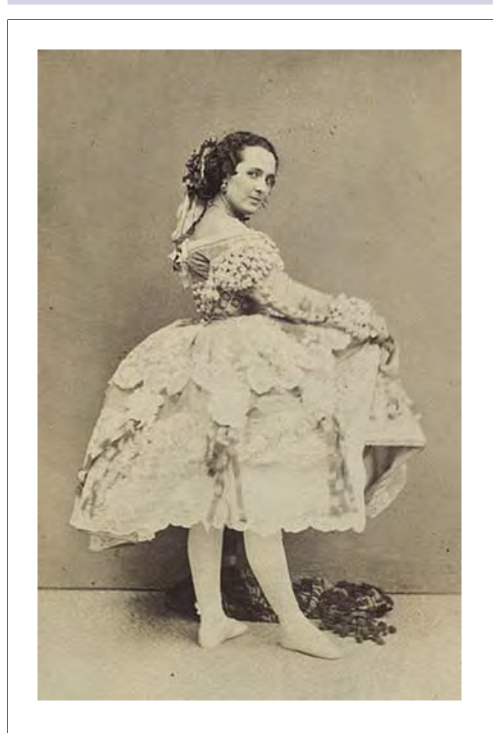
En el siglo XVIII, se impuso la escena italiana con su particular arquitectura teatral configurada con elementos franceses e italianos. Los bailes exhibidos hasta entonces sobre el tablao de los antiguos corrales de comedias debieron adaptarse a nuevos factores, al igual que los demás espectáculos escénicos. Este paso del tablao a la escena afectó especialmente a la relación entre el público y los bailarines. Sus movimientos pasaron de ser contemplados por tres de sus flancos a serlo sólo frontalmente, por un único flanco, además de enmarcados por la embocadura. De igual forma, las parejas de baile debían realizar sus pasos sobre una escena que se inclinaba con un acusado desnivel que se acentuaba hacia el fondo con el objeto de colaborar con la ilusión óptica de las perspectivas de los bastidores, lo que impedía el uso de las zonas más profundas de la escena, limitándolos a las primeras tablas. Los músicos, acostumbrados a acompañarlos, pasaron al foso, lo que acentuó la separación física entre la danza y su música, imponiendo una realidad completamente divergente a la naturaleza de los bailes flamencos. Esto impondría la necesidad de contar con un director de orquesta que coordinase la música con los acontecimientos que se desarrollaban sobre las tablas.

LOS ILUSTRADOS CONSIDERARON INCOMPATIBLE LA PRESENCIA DE BAILES POPULARES CON UNA ESCENA MODERNA

Junto con esta nueva arquitectura teatral se impuso también un nuevo tipo de espectáculo, lo que llevó aparejada la adaptación de los bailes a unos recursos escenográficos desconocidos. Hasta entonces, los espectáculos de baile habían basado toda su puesta en escena en la indumentaria. Con la llegada de la escena a la italiana, fueron progresivamente incorporando recursos ajenos.

A pesar de esas novedades, lo cierto es que la realidad de las salas de aquellos años ofrece un panorama complejo y singular con respecto a las posibilidades de sus espectáculos. Viajeros como Baretti, Twiss, Townsend, Bourgoing, Fischer, Laborde o Casanova, que recorrieron España en la segunda mitad del siglo XVIII, visitaron estos teatros, escribiendo sobre unas salas oscuras, sucias, mal iluminadas y con unas decoraciones deslucidas por tratarse de unas pinturas sin calidad y, en su mayoría, realizadas sin ningún tipo de conocimiento de la perspectiva escénica, lo que provocaba extrañas distorsiones en el conjunto de la escena, en relación con tamaños, ubicaciones de objetos y actores, imposibilitando que los artistas pudieran acercarse demasiado a determinados ángulos.

Sin embargo, cuando describen los bailes, nos informan del interés de su indumentaria, en la mayoría de las ocasiones más por lo pintoresco que por la riqueza de sus tejidos o complementos. Unas ropas que costeaban los propios bailarines, ya que los bailes de las funciones no llevaban decorado propio.



Los espectáculos flamencos sobrevivieron sin cambios, como muestra la foto de Manuela Perea. Gracias a La Argentina, se renovaron en el s. XX como se aprecia en el figurín de *El Fandango del candil*.

IGNORADOS POR LOS ILUSTRADOS. En España, a partir de 1767, el conde de Aranda impuso el uso de telones pintados en perspectiva como decorado habitual de las piezas dramáticas y operísticas, dentro de un plan de reformas destinadas a mejorar la calidad de las representaciones; un plan que, sin embargo, pasó de largo en el caso de los espectáculos de baile.

Si bien en la segunda mitad del siglo XVIII se legisló para obligar a los empresarios teatrales a ofrecer una escena que debía asemejarse a los teatros europeos, nada de esto pareció afectar a María Huertas, Rosa González, Juliana Mejías, Luisa Cañete, José Rojo, Manuel Guillén o José Cañete, quienes seguían cosiendo lentejuelas, pegando flecos o remendándose las medias, instantes antes de su actuación. Y es que la Ilustración consideró incompatible con una escena moderna la presencia de bailes populares y tonadillas. En los proyectos de reformas que diseñó para convertir los espectáculos nacionales en diversiones modernas al estilo europeo, no contó con ellos, dejándolos fuera de los planes, con la intención de que se fueran eliminando de una forma natural. Sin embargo, el propio fracaso del proyecto ilustrado y sus circunstancias, les harían sobrevivir sin modificaciones.

Por estas circunstancias, tendremos un mismo tipo de espectáculo de baile desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, resultado no sólo del ostracismo que sufrieron, sino también del fracaso dieciochesco que se materializó en la falta de un proyecto financiero eficaz que acompañara a las imposiciones que se hacían a las empresas para cada temporada. Una realidad que, de haberse impuesto, habría dotado a las comedias, óperas y otros géneros musicales de un espectáculo independiente de intereses personales, moderno, que, andando el tiempo, hubiera incorporado a esos pasos de la escuela bolera y posteriormente al flamenco dentro de una escena ya renovada.

Así las cosas, los espectáculos que se ofrecieron en los teatros de España combinaban elementos modernos con herencias antiguas. El esplendor escenográfico del bolero, la cachucha, la guaracha, el fandango o la tonadilla dependía sobre todo de los esfuerzos de sus artistas. Los reformadores no consideraron a estos espectáculos adecuados para ese teatro moderno y los olvidaron en su legislación. De esta forma, abandonados, aprovecharon esta oportunidad para seguir sobreviviendo. El resultado de aquellas reformas no la llegarían a vislumbrar sus planificadores, ni tan siquiera los gobiernos que se sucedieron a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX. No se lograría ese espectáculo moderno de baile, similar al que en sí se desarrollaba en Europa. Su modernización parcial tuvo que esperar a la segunda mitad del XIX, imbuido de todas las influencias tardorrománticas y, definitivamente, a las primeras décadas del siglo XX, impulsada por la labor de La Argentina.

ANTONIA MERCÉ, *LA ARGENTINA*, MODERNIZÓ EL FLAMENCO CON LA CREACIÓN DE *LES BALLETS ESPAGNOLS* EN 1928, AL ESTILO DE DIAGHILEV

Mientras esto ocurría en la escena española, en Europa, un reducido número de coreógrafos, tratadistas y bailarines comenzarían a renovar el espectáculo de danza. A lo largo del XVIII, se introdujeron planteamientos que modificarían su escenificación, afectando posteriormente al espectáculo de bailes españoles sobre las escenas europeas. Jean Georges Noverre, Jean Dauberval o Gaetano Vestris, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, y ya en las décadas de 1820 y 1830, Carlo Blasis, crearon una escena de baile en la que desaparecieron todos aquellos elementos del decorado innecesarios que invadían el espacio, dificultando la movilidad natural de sus artis-


Grabado de Charles Davillier sobre la escenificación de la zarzuela *El Tío Caniyitas*, estrenada en Sevilla en 1849.

tas. De igual modo, acabaron con las pelucas, máscaras y postizos que impedían que la expresión y las emociones fluyeran de una forma natural transmitidas por el cuerpo al danzar. Junto a estos complementos impusieron unos nuevos tejidos ligeros y cortes, eliminando todas aquellas ropas que imposibilitaban el movimiento del bailarín, como las faldas largas, los corpiños y miriñaques.

En definitiva, modificaron la indumentaria y caracterización habituales, incorporaron personajes populares con protagonismo en el baile, pasos nacionales con tintes pintorescos y folklóricos y destruyeron una de las barreras más importantes de aquellos tiempos: aquella que dividía a los bailarines por géneros, y a sus pasos en bailarines de carácter noble, medio y cómico, lo que contribuiría a que los pasos de la escuela bolera dejaran de formar parte exclusiva del repertorio de quienes ejecutaban el género cómico, marcados por un porte físico de corta estatura, para romper los límites y abrir las fronteras a todos.

Por encima de cualquier otro interés se impondría la danza como un medio de expresión dramática. De este modo, con estos nuevos planteamientos iniciados en el siglo XVIII, se señalaría el camino por el que poco después entrarían en estas escenas los bailes y música de España. En Europa, desde finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, estos espectáculos españoles se habían ido incorporando dentro de ballets u óperas como "divertissements", es decir, como pasos independientes insertos dentro de la escenografía de la obra principal. Estos son los casos de los boleros de *Cendrillon* en 1822 en el King's Theatre londinense, o de *Los Pajes del duque de Vendôme*, y ya posteriormente de la cachucha de *Florinda* en 1836 de la Ópera de París o de *Acalista* del King's Theatre de 1857.

Bécquer aconseja "cerrar los ojos"

■ "Cambia la decoración y lo que es habitación mezquina se transforma en calle. Los que han visto una calle de Sevilla, una de aquellas calles con sus casas de todas formas y tamaños, sus balcones con macetas de flores semejantes a pensiles colgados, sus ventanas con celosías verdes, enredadas de campanillas azules, sus tapias oscuras por las que rebosa el follaje de los jardines en guirnaldas de madreselva, allá en el fondo de un arco que sirve de pasadizo con su retablo, su farol y su imagen, aquí los guardacantones de mármol sujetos con anillas de hierro, en lontananza las crestas de los tejados, los aéreos miradores, los chapiteles de los campanarios y los extremos de mil y mil veletas caprichosas; los que han visto, volvemos a repetir, una de estas calles, deben cerrar los ojos o no fijarlos en esta decoración".
(G. A. Bécquer, "La Nena". *El Contemporáneo*. 30 de marzo de 1862).

LA RENOVACIÓN. Hasta mediados del XIX, especialmente a partir de la Exposición Universal de Londres de 1851, se produjo una transformación en la concepción de estos espectáculos. A las escenas europeas se incorporaron coreografías propias diseñadas por maestros de bailes andaluces: *La Feria de Sevilla* o *La Estrella de Andalucía* son algunos ejemplos de esta década. Las compañías andaluzas contratadas en Europa traían parte de esos recursos escenográficos, completándose con los diseños realizados dentro de los teatros. En España, con la llegada de las compañías extranjeras, se influirían algunas de las fi-

(Mala) recreación de un interior de Triana

■ "Al levantarse el telón aparecen algunas parejas de mujeres que bailan al son de un guitarrillo en una habitación tan escueta, tan pobre, tan monótonamente uniforme y vieja, que da grima el mirarla. Nosotros hubiéramos querido ver en su lugar uno de aquellos patios de los famosos corrales de Triana, con sus arcadas medio árabes, sus corredores con barandales de madera, sus tiestos de alhelíes, su parra que trepa por las columnas y cuyos pámpanos cuelgan como verdes pabellones, y aquí el brocal de un pozo, y más allá las enjalmas de una caballería o los trastos de un apero. La decoración del primer cuadro no es un fondo a propósito para una escena andaluza; es cualquier cosa: unas cuantas varas de lienzo pintado de blanco; la casa pobre clásica de todos los teatros de poco más o menos. ¿No tenía la empresa otra?

Después que las boleras han terminado su paso, que está bastante bien dispuesto y tiene figuras graciosas, aparece al fin La Nena. (...) Inficionada de la manía común, vestida poco más o menos como una de esas hadas o sílfides de los bailes franceses".

(G. A. Bécquer, "La Nena". *El Contemporáneo*. 30 de marzo de 1862).



Grabado de Davillier de un espectáculo sobre la escena del Teatro Principal de Sevilla.

guras más importantes del baile. La escenografía y el figurinismo experimentarían una definitiva renovación, dejando atrás esa corriente tardorromántica que tanta vida había tenido hasta comienzos del XX. La "modernidad", entendida como el espectáculo de los pintores de las nuevas tendencias artísticas, llegaría a España con los Ballets Rusos de Diaghilev (1916-1921), que influirían especialmente en las propuestas escénicas de Antonia Mercé, *La Argentina*.

Más allá de algunos ejemplos de especial importancia como es la *première* de *El Amor Brujo* de Falla, estrenado en el Teatro Lara de Madrid en 1915 por Pastora Imperio, con decorados de Gustavo Bacarisas, destacaría por primera vez, Antonia Mercé, *La Argentina*, con la creación de *Les Ballets Espagnols* en 1928, formando una compañía propia, al estilo de los ballets de Diaghilev. Se formaría tras el éxito en París de su espectáculo sobre *El Amor Brujo* en 1925, lo que supondría la realización de un espectáculo integral, que abarcaba no sólo el diseño de una indumentaria adecuada, sino de unos decorados acordes con la plástica del espectáculo y un diseño de iluminación a su servicio. De esta forma, aparecería concebido un espectáculo propio para bailes andaluces.

En las diferentes producciones colaborarían con aquella compañía, Gustavo Bacarisas, en *El Amor Brujo* (1927); Néstor Fernández de la Torre, en *El Fandango del Candil* (1927); Ricardo Baroja, en *Au Coeur de Séville* (1928); Federico Beltrán-Massés, en *Sonatina* (1928), sustituida en 1929 por los decorados y figurines de Mariano Andreu; Salvador Bartolozzi, en *Contrabandista* (1928); Toño Salazar, en *Kinebombo* (1928); Manuel Fontanals, en *Juerga* (1929); Néstor Fernández de la Torre, en *Triana* (1929), y en otra versión de *Au Coeur de Séville*. Si bien destacan estas propuestas de espectáculo integral que creó La Argentina, solicitando la colaboración de pintores españoles, músicos, empresarios... no podemos olvidar otras, como las de Vicente Escudero, Tórtola Valencia o Pastora Imperio. ■

Más información

- **Bécquer, Gustavo Adolfo**
  Obras completas.
  Cátedra. Madrid, 2004.
- **Plaza Orellana, Rocío**
  Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850).
  Arambel. Cádiz, 2005.
- **Guest, Ivor**
  The Romantic Ballet in Paris.
  Dance Books Ltd. Alton, 2008.
- **Bennahum, Ninotchcka Deborah**
  Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española.
  Global Rhythm. Barcelona, 2009.